



"World Financial Center", 1981-85 de Cesar Pelli & Associates, Nueva York. Fotomontaje de Richard Baehr. En la página siguiente, "Transco Tower" de John Burgee y Philip Johnson en Houston, Texas.

El rascacielos moderno y la revisión contemporánea

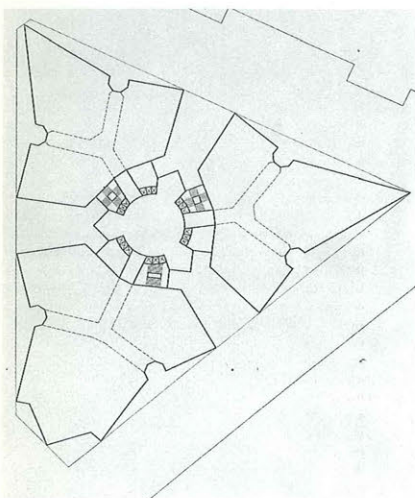
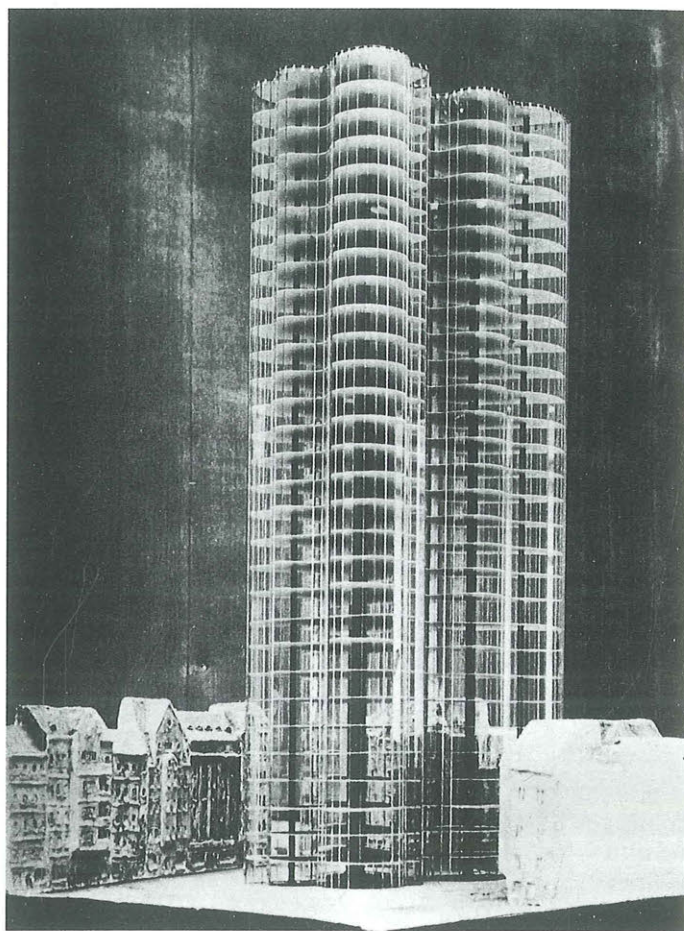
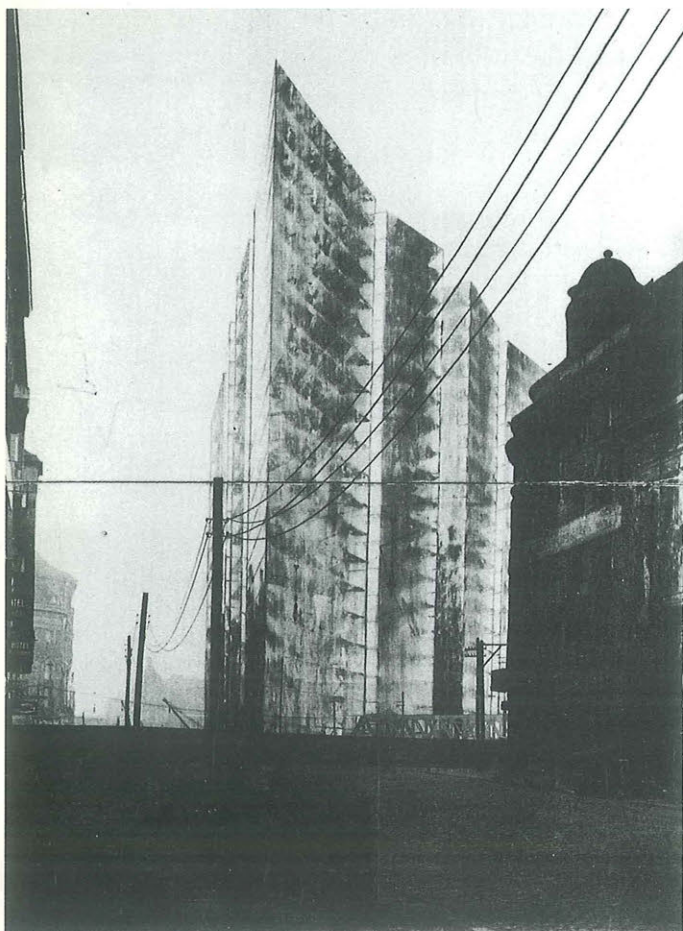
Por Antón Capitel

El rascacielos moderno nació de la arquitectura de la vanguardia europea, esto es, del Estilo Internacional, aunque sea en América donde finalmente llegue a construirse, sustituyendo a los tipos e intenciones formales que habían llegado, antes de la Segunda Guerra Mundial, a dar un nuevo perfil a las ciudades americanas.

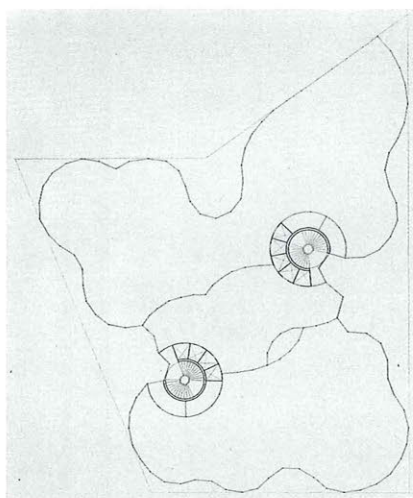
Muchas razones separarán por completo a los modos de rascacielos americano y europeo —esto es, al rascacielos pre-moderno y al moderno propiamente

dicho—, alguna de ellas señalada ya por el profesor Colin Rowe. Está en primer lugar la de la propia realidad del encargo: a los arquitectos americanos se les pidió construir edificios en altura, aprovechando la posibilidad técnica de hacerlo para resolver sedes de compañías. Debieron así de plantearse la construcción real de un edificio gigantesco y evaluar la dificultad formal que ello significaba. Fueron profesionales que resolvieron un problema práctico, difícil y atractivo, pero, sobre todo, real. El nacimiento del rascacielos europeo, por el contrario, fue un producto directo de los arquitectos vanguardistas, derivado de sus investigaciones artísticas e intelectuales en torno a una arquitectura nueva, acorde con el espíritu de los tiempos modernos, sin que fuera solicitado por ningún cliente. En Europa, el rascacielos es así un tipo que es visto por los diseñadores como algo que lógicamente debería hacerse en cuanto capaz de expresar la nueva época, y que tenderá, al no tener en principio ningún destino, a intelectualizarse, a configurarse al servicio de conceptos que hacen referencia a entendimientos abstractos de la forma arquitectónica. El rascacielos americano nace, pues, como realidad concreta, se construye. El rascacielos europeo nace como dibujo,





Arriba, proyecto del edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, Berlín, 1921 y abajo, la planta del mismo edificio de Mies Van der Rohe.



Arriba, proyecto de rascacielos de cristal (maqueta), 1922 y abajo la planta de este edificio de Mies.

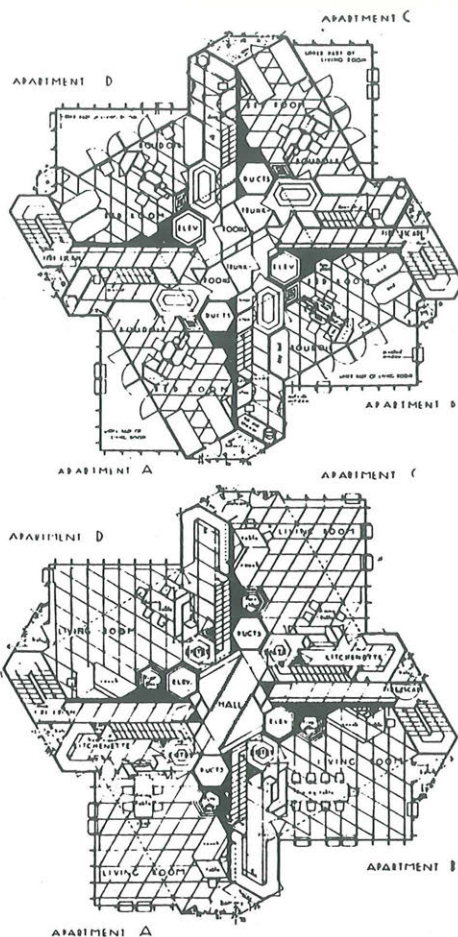
como investigación formal, analógica con la realidad. Ante los arquitectos americanos aparecerá así, entonces, un problema formal de gran escala, en el que la estructura resistente que lo hace posible alcanza tan sólo un relativo valor para pasar a tener una importancia fundamental el tema de la construcción de una imagen. Las nuevas técnicas de edificar permiten la aproximación formal que fuere, participando escasamente en ella. Para el rascacielos moderno, sin embargo, el punto de vista es muy otro, ya que, al preocuparse sobre todo de la coherencia, de la lógica interna del rascacielos, éste adquirirá una condición autónoma, significando, desde el punto de vista proyectual, una operación contraria al de la

búsqueda paisajística de una imagen urbana. Y, así, paradójicamente, la relación entre forma y estructura se convertirá en los rascacielos modernos en el tema fundamental, contrariamente a la escasa importancia que tendrá para los profesionales y realistas rascacielos pre-modernos. Pues dicha relación será identificada como una cuestión interna de gran importancia: si los rascacielos estaban caracterizados por la posibilidad de elevarse a gran altura mediante una estructura resistente nueva, el modo en que la forma arquitectónica quedaba afectada por dicha estructura se convertía en la base misma del diseño. Una base abstracta, capaz de apoyarse en principios estéticos nuevos, y que obtiene su imagen como

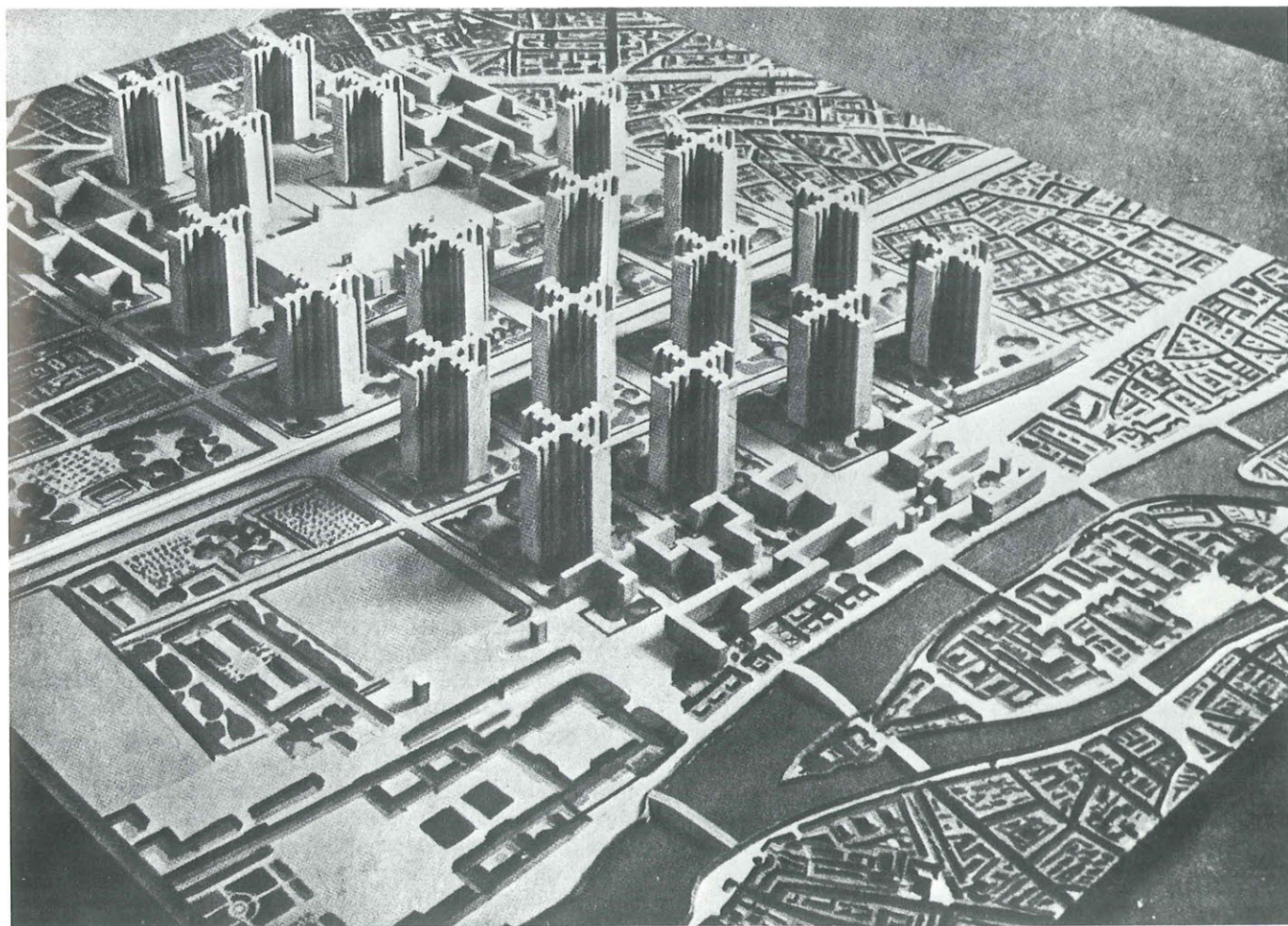
expresión de su interno constituirse. Pero, si bien es cierto que en Europa se practica con el expresionismo un entendimiento de la torre emparentado y hasta inspirador de las formas americanas, puede decirse, si prescindimos de la comparación entre las arquitecturas de los dos continentes, que la modernidad vendrá marcada sobre todo por el olvido paisajístico de la gran escala, esto es, de la condición sumamente arbitraria que a tal tamaño alcanza la forma, y del interés en utilizarla en favor de la configuración visual de una ciudad como hecho de conjunto.

Fue sin duda Le Corbusier quien entendió con más claridad sus edificios en altura en cuanto elementos urbanos, pero nunca al modo tradicional, sino, por el contrario, como alternativa de ciudad nueva, fuere ésta todo un territorio compuesto por regulares rascacielos, como en el Plan Voisin, o sean incluso los propios edificios como individualidad quienes sustituyan por completo a la vieja ciudad, aislándose de la misma. En cualquier caso, fue Le Corbusier quien entendió el rascacielos como un tipo revolucionario de vivienda, más que como una torre de oficinas; esto es, como la posibilidad de un nuevo modo de vivir, basado en las ventajas de las grandes comunidades, y ampliando a gran escala el concepto de ciudad-jardín. El rascacielos corbuseriano es sobre todo una torre residencial, o un sistema de ellas, construida en el interior de un verde parque y abierta a la luz y al sol. Un nuevo paisaje total de una utopía urbana sólo pálidamente llevada a la realidad.

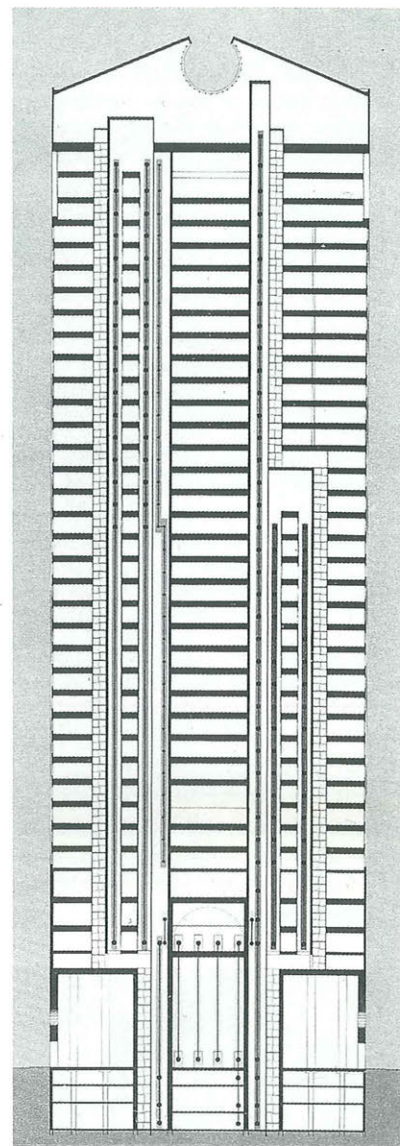
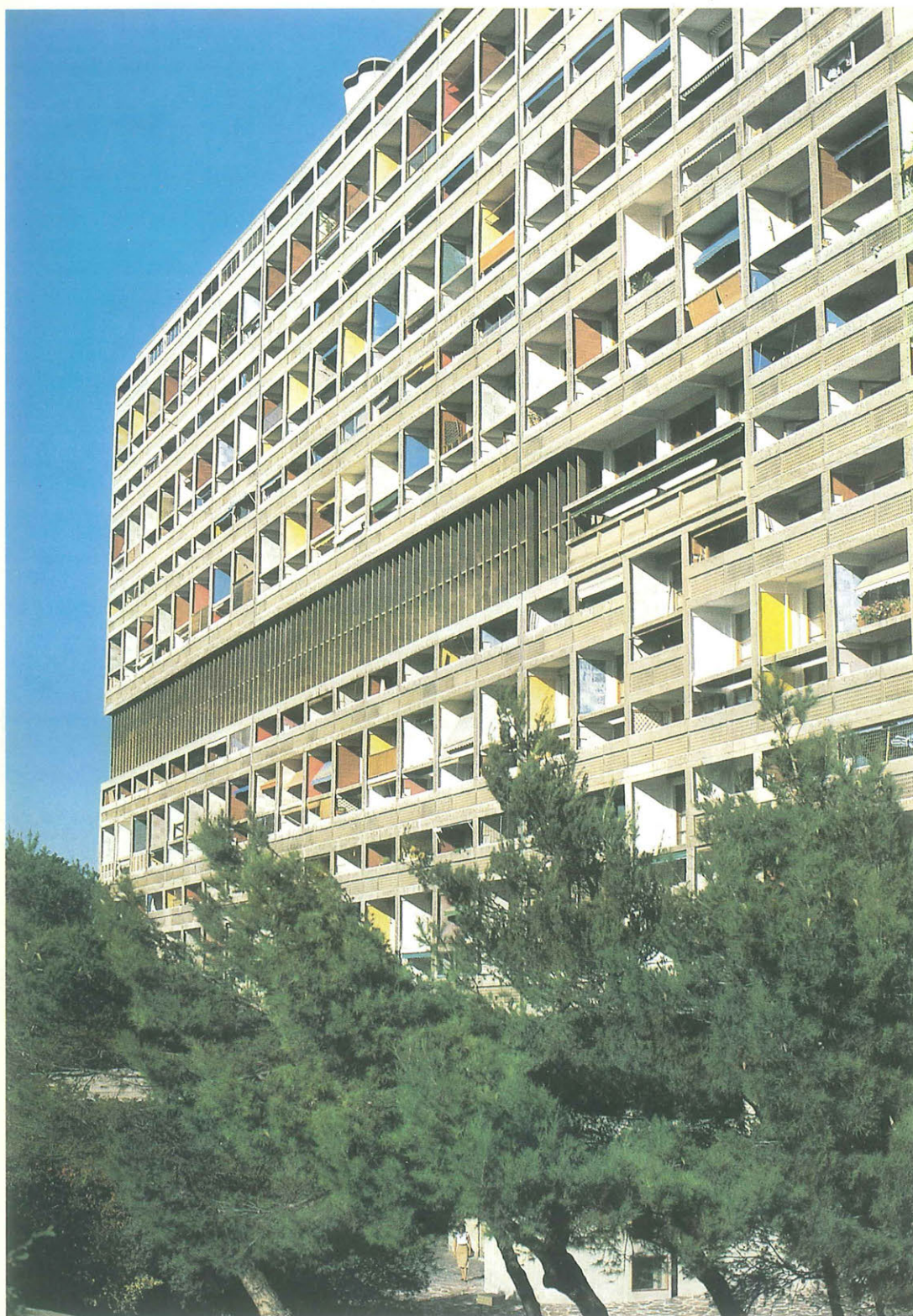
Como foma visible, los primeros rascacielos de Le



Dos aspectos de la planta del proyecto para "St Mark's Tower", 1929 de Frank Lloyd Wright en Nueva York.



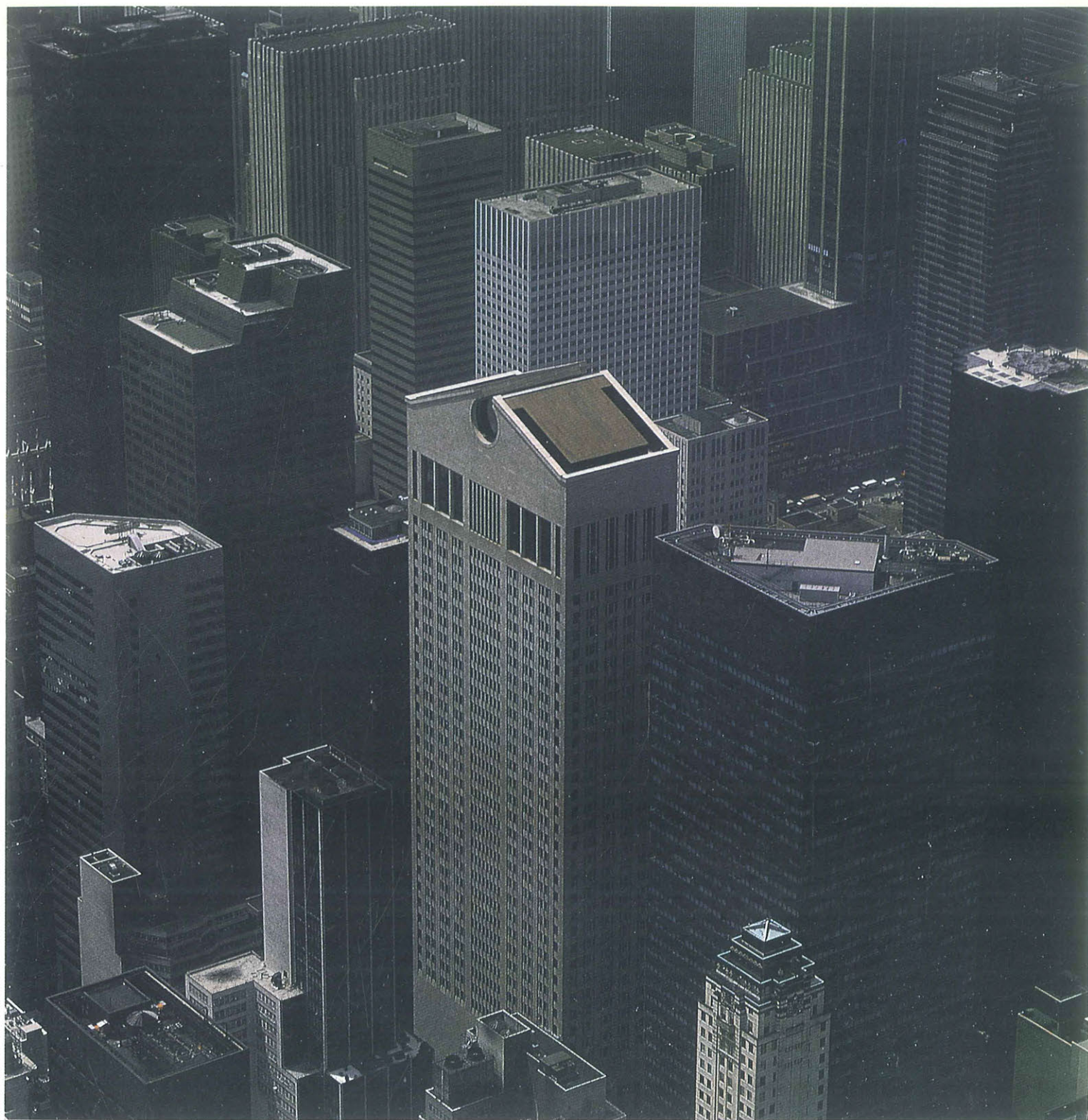
Le Corbusier detalle de la maqueta para el plan "Voisin", 1925.



A la izquierda, Le Corbusier, fachada oeste de la "Unité d'Habitation", Marsella. En la página siguiente, edificio AT & T de John Burgee y Philip Johnson en Nueva York y, en negro, sección de la circulación vertical del mismo edificio.

Corbusier serán algo inciertos en lo que no sea el dibujo en planta. Tanto en los rascacielos del Plan Voisin o de la Ville Radieuse, como en el rascacielos cartesiano (1937), por ejemplo, lo que verdaderamente le interesa son las libres disposiciones planimétricas, abiertas y recortadas para captar aire y luz, adquiriendo las imágenes la condición de formas pregnantes y simples, capaces de insertarse en el paisaje o de constituir un conjunto con elementos semejantes, sin que la insistencia en lo puramente formal sea mucha. Porque el problema en Le Corbusier no es ya la inserción de un gran edificio en una

ciudad, sino en un paisaje, o, cuando más, en un conjunto homogéneo. La arbitrariedad de la forma, sentida intensamente por Le Corbusier tanto a través de la facilidad constructiva de las nuevas técnicas como mediante las libertades plásticas modernas, será utilizada más al servicio de un nuevo modo de entender la unidad de vivienda y la organización general del edificio colectivo que en favor de una determinada expresión formal. Finalmente la expresión será mucha, si se quiere, pero será una expresión simple y derivada. Además, naturalmente, de una expresión constructiva.



En sus proyectos de torres—casi nunca construidas—irá evolucionando paulatinamente, además, hacia los volúmenes simples, en un gesto de modernidad, por un lado, y de primitivismo, por otro: como si tan sólo la idea de gigantesco menhir pudiera medirse con el paisaje. En el rascacielos de 1938 en Argel, por ejemplo, el volumen de la torre es ya muy simple, si bien la expresión se ha acentuado, utilizando la capacidad del hormigón y la propia estructuración del edificio para proponer un juego plástico, texturado y abstracto. Llegará a construir, por el contrario, y en varias ocasiones, las Unités d'habitation, que no son

propriadamente rascacielos debido a su gran ancho, pero sí edificios en altura. En ellas el volumen se ha simplificado al máximo, atendiendo a la condición repetida de los elementos de vivienda, lo que no obsta para que las unidades sean un organismo arquitectónico bastante complejo, que se ofrece como imagen unitaria y atenta a adquirir una buena proporción como forma, adecuada para vencer su poderosa escala.

La unidad de habitación, compuesta por los sofisticados apartamentos con la estancia a doble altura (que han sido tan poco populares entre sus propios usuarios), y

servidos por calles interiores, aspira a formar un organismo completo como si de una ciudad se tratara; o, en una analogía más evidente, como si se tratara de un gran buque. Ya no hay en la arquitectura corbuseriana de esta época las referencias sutiles que pudo tener en el pasado hacia las admiradas construcciones navales, pero es en este caso el concepto, y no sólo las referencias formales, lo que le acercan a ello. Ha sido frecuente calificar de 'buque varado' a la Unidad de habitación, soportándose la analogía tanto en su condición autosuficiente mediante los servicios y elementos comunes, como en su situación aislada en medio de un terreno verde, que, en la intención formal, al menos, alcanza el concepto de ilimitado, como si se tratara del mar. La Unidad parece acorde con esta interpretación en la referencia formal de las "chimeneas" y en lo compacto de la construcción, si bien en su composición estricta se emplean recursos y elementos tectónicos muy alejados de este aspecto de la imagen.

Pero, tanto a través de las Unidades de Habitación como de otros proyectos de rascacielos comprobamos que Le Corbusier entiende el edificio en altura como un edificio de hormigón armado, y no de acero. El rascacielos de hormigón armado no se ha desarrollado tanto, en general, debido a la poca adecuación del material para la ejecución de estructuras porticadas convencionales, en las que el acero posee notables ventajas. Los edificios de Le Corbusier, sin embargo, no son de estructura convencional, lo que es indudable en las Unidades, resultando así que, tanto por la relativamente escasa altura como por la singular disposición, el hormigón acaba siendo un material perfectamente adecuado para los fines que Le Corbusier pretende.

Así, el hormigón dará lugar a que el edificio, al que se quiere realizar sobre columnas, proporcione este basamento por medio de grandes y pocos soportes, acordes con la gran escala, que tiende así domesticarse, a ser vencida como problema, y originándose un nuevo suelo sobre el que descansa la estructura del cuerpo principal de la construcción, coincidente con los módulos de vivienda. Como ya fue observado, el frente principal del edificio es proporcionado como figura pregnante de carácter clásico, así como se respeta en él la conservación de la estratificación horizontal de basamento, cuerpo principal y coronación procedente de la tradición renacentista y que habían sido empleados por los arquitectos de Chicago en un sentido literal. El lenguaje concreto es, por el contrario, moderno, especialmente basado en una plástica del hormigón armado que se expresa primordialmente en el basamento y la coronación, pero que afecta por completo a la totalidad de la forma. También es moderno, incluso en su silueta y proporciones, el perfil lateral del edificio, que lo caracteriza como una construcción lineal, en forma de lámina, y sin pretender conservar así nada de la idea del volumen palaciego clásico.

Pero la utopía de las Unités, construidas en Marsella y en Berlín, no pasó de ser la fabricación de un prototipo que no logró alcanzar nunca la condición de generador de la ciudad nueva que Le Corbusier ambicionaba. El tipo de edificio en cuanto tal se consolidó, sin embargo, como un modo presente en la arquitectura y en la ciudad contemporáneas.

Otro arquetipo distinto, y asimismo muy importante, del rascacielos moderno será configurado por Mies van der Rohe, siendo éste principalmente un edificio de oficinas de carácter urbano. Pero si bien la arquitectura miesiana tendrá un inicio europeo, formando parte principal de las propuestas de la vanguardia, sus rascacielos no serán reales hasta que los construya después de la guerra en las ciudades americanas, integrándose en su estructura urbana tradicional. Supondrán, pues, un cambio de lo estrictamente edificatorio, esto es, sin intentar nada nuevo con respecto a la configuración básica de la ciudad, y suponen además el triunfo de la arquitectura europea sobre la americana, pero no un triunfo total, pues, como veremos, la arquitectura de Mies se transforma de modo profundo al llegar al nuevo continente.

Para el Mies europeo, las nuevas estructuras resistentes significaron en un principio la liberación del cerramiento del edificio que, antes preso de su condición mural y maciza como elemento resistente, puede ahora independizarse de los elementos estructurales. La posibilidad, pues, de realizar voladizos continuos, facultaba para obtener tanto una extrema libertad de la fachada como una importante diafanidad de la misma. Así lo demostrará Mies en sus primeros trabajos, aplicándolo a edificios de muy pequeña altura, como el Pabellón de Barcelona, o, por el contrario, a Torres, como son sus proyectos para Berlín. Y si bien preferirá, de manera opuesta a Le Corbusier, el trabajo con estructura de acero, no dejará de hacer ensayos de lo que significaba esta cuestión en el hormigón armado, como es su proyecto de edificio para aparcamiento.

Claro es que, para nuestro tema, nos interesan fundamentalmente los dos proyectos de rascacielos de Berlín (1921 y 1922), que no llegan a ejecutarse. Ambos son torres de fachada de "curtain-wall" (muro-cortina), esto es, totalmente acristalada, y la libertad concedida por la estructura queda notoriamente reflejada en la forma: los volúmenes exhiben su expresividad formal como valor o intención máxima. Y tanto es así que en los planos de los dos edificios, al corresponder a un simple anteproyecto o idea, los soportes de la estructura no llegan siquiera a dibujarse, señalando su mínima importancia, y, en todo caso, su desaparición como tema que pueda tener cualquier relevancia formal. Así, en un principio, la estructura moderna de acero es para Mies tan sólo una garantía de libertad. Pero la estructura real, los soportes, harán su aparición, naturalmente, en los edificios realizados, combinándose su orden con el sentido del espacio propio de la Escuela neoplástica, como ocurre en el "Pabellón de Barcelona" (1928) y en la "casa en Brno" (1930), edificios, sin embargo, de mínima altura. No será hasta su trabajo en América cuando Mies tenga ocasión de realizar verdaderamente edificios en altura, pero si bien una importante parte de su estética se conservará por completo en esta segunda parte de su obra, los rascacielos miesianos no seguirán en absoluto lo señalado por sus ejercicios berlineses.

Extendiendo a los rascacielos uno de los sistemas de composición empleado para otros diversos tipos de edificios, parecería que la proximidad de las realizaciones de la Escuela de Chicago inspira ahora en Mies, despreciando la independencia entre cerramientos de fachada y soportes de estructura para

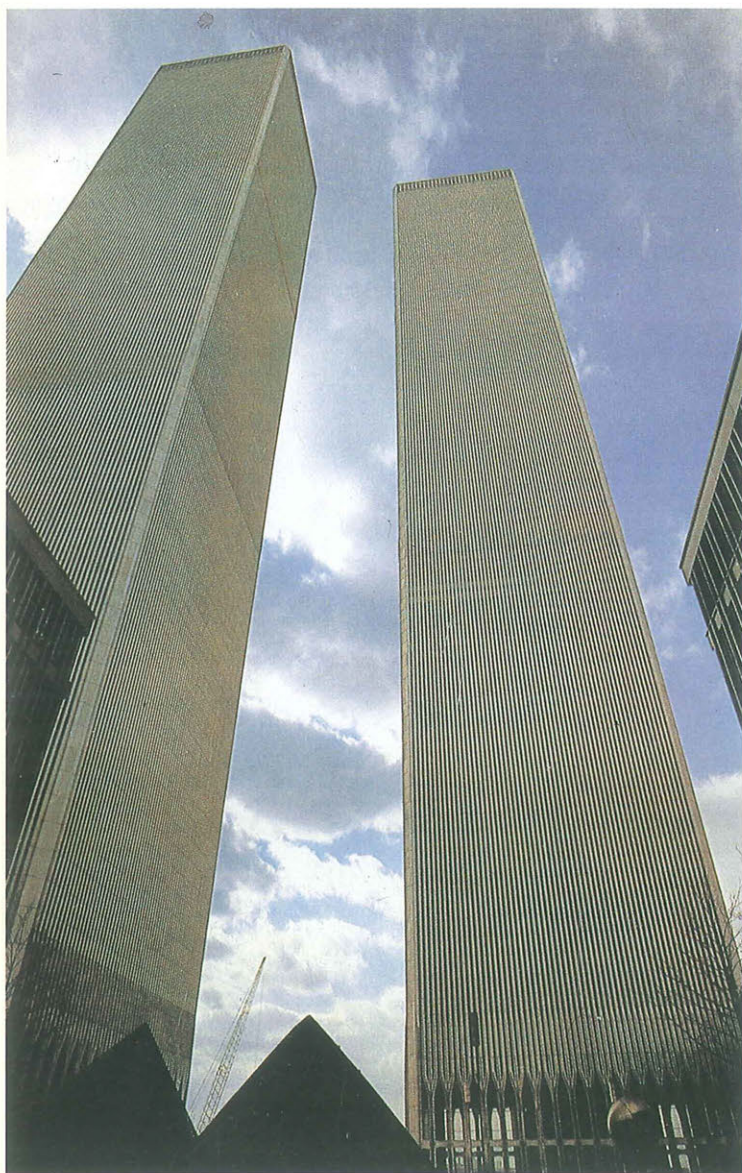
concebirlos de modo superpuesto. Pues, en efecto, tanto el "Seagram", en Nueva York (1954), como los edificios de apartamentos en Chicago (1948), o cualquier otra realización, en altura o no, conforman su volumen como un paralelepípedo cerrado por una pared-cristal que es a su vez definida mediante la estructura resistente. Como en la Escuela de Chicago, la estructura permanece en la línea de fachada, controlando la configuración de ésta, y habiéndose renunciado a cualquier posible recuerdo tanto de la

libertad formal de los trabajos de Berlín como del espacio neoplástico.

La importancia del arquetipo miesiano tal vez se deba al idealismo perfeccionista y al ascetismo estético tan extremado que hizo cuestión propia, al ser estas características las que marcan un preciso ideal de forma arquitectónica realmente nuevo, y que, paradójicamente por su idealismo, llegaron a ser el símbolo de la arquitectura funcional... Proponerse una torre como una estructura cerrada por una pared



Vista aérea del "Republic Bank Center" de John Burgee y Philip Johnson en Houston, Texas.



A la izquierda, "World Trade Center" en Nueva York de Minoru Yamasaki asociados y Emery Roth e hijos, 1962-77. A la derecha, "Alcoa Building" Pittsburgh, 1955, de Harrison & Abramowitz.

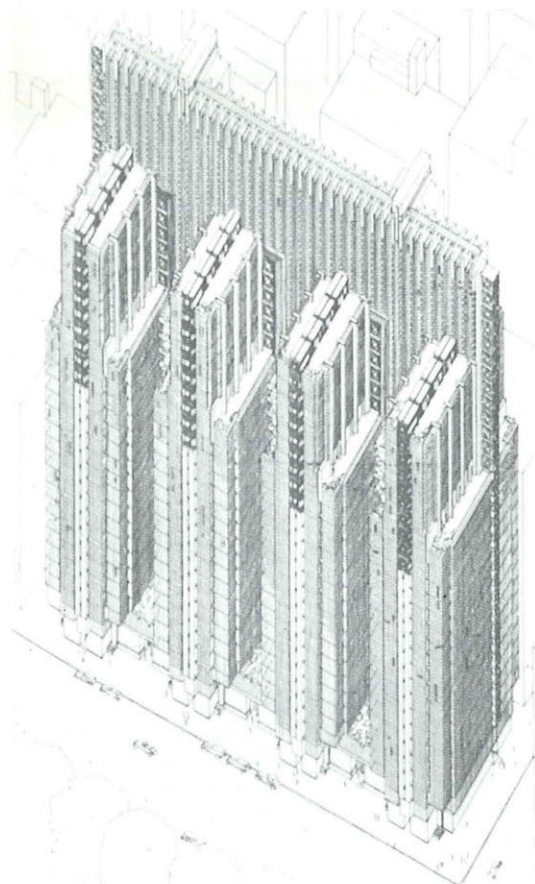
cristal, si bien pueden entenderse como convencional ahora, significaba tener que resolver problemas formales de gran envergadura con una extrema economía de medios de composición. Por ello la estructura debía incorporarse a la fachada a organizar su exacto orden, aunque no sólo: también se confiará en otra segunda estructura, la del cerramiento, que, como un "orden" de menor escala, matiza y acaba la definición formal. Tanto la estructura como la forma han perdido su posible libertad, para someterse a la regularidad más perfecta, una regularidad que supera y violenta incluso las conveniencias técnicas. La forma pura, sometida al control de las proporciones, medida por la estructura como un nuevo orden, y conservando los cuerpos clásicos de basamento, cuerpo principal y coronación, muestra bien cómo, paradójicamente, Mies enuncia un arquetipo moderno como nueva definición de principios académicos, si bien el extremo valor concedido a la coherencia entre forma y estructura le llevará más allá del propio clasicismo. La existencia de un ideal clásico de la forma en el interior de una arquitectura que representa, al mismo tiempo, la

imagen más clara de la modernidad, define la aproximación miesiana y su ambigüedad purista. Pero con la obra de Le Corbusier y la de Mies no agotamos en absoluto las variantes del rascacielos moderno, ni siquiera sus propuestas arquetípicas. Al menos, sería necesario completar éstas con lo que podemos denominar "torre orgánica", esto es, un modo singular de entendimiento de los edificios en altura desde los presupuestos de la arquitectura moderna orgánica, y, más concretamente, desde los encarnados en la obra de Frank Lloyd Wright. La carrera de Wright no había representado en un principio una modernidad tan absoluta como fue la del "Estilo Internacional", si bien su obra alcanzó en Europa, como es bien sabido, una influencia notoria sobre las vanguardias a través de la arquitectura holandesa. Pero, en un segundo estadio, y mediante la idea ya madura de una arquitectura orgánica, Wright desarrollará una obra que, sin dejar de establecer con toda su carrera una cierta continuidad, llegará a representar lo más avanzado de la modernidad, incluso en cuanto significaba una revisión —una perfección— de la misma.

El sentimiento orgánico se apoya en una analogía con la naturaleza, que toma en Wright matices específicos, y que significa, entre otras cuestiones, un entendimiento concreto en cuanto a las relaciones entre la forma arquitectónica y su naturaleza material y constructiva. Los edificios en altura no representarán para Wright un tipo de gran importancia, pero acudirá a ellos tanto cuando le aparezcan por ocasiones profesionales como cuando piense en ellos para insertarlos en sus utopías, como fue el caso de la "Boadacre city".

Ya en una ocasión como la del proyecto del National Life Insurance Company Chicago (1920-25), Wright plantea una forma arquitectónica directamente implicada con una determinada concepción de la estructura resistente, y acudiendo al hormigón armado precisamente para evidenciar mejor la relación buscada. La forma y la estructura se manifiestan como estrechamente relacionadas, pero no sólo; la concepción orgánica supone ambicionar la coherencia que extrema entre forma y estructura se produce en el cuerpo de un animal, o, incluso, la coincidencia e imposibilidad de distinción que tienen en un árbol. La estructura de un edificio grande no deberá ser, pues, como la simple multiplicación de la de un edificio pequeño, sino una configuración diferente, adecuada tanto en su forma como a su escala. Esto es del mismo modo que en la naturaleza un esqueleto de un animal grande no es la multiplicación del esqueleto de un animal pequeño, sino un esqueleto distinto, a otra escala.

La coherencia entre forma y estructura alcanzará así en Wright un sentido contrapuesto, completamente diverso, de lo que en Mies significaba. Si para Mies la coherencia entre ellas era la necesidad de que la

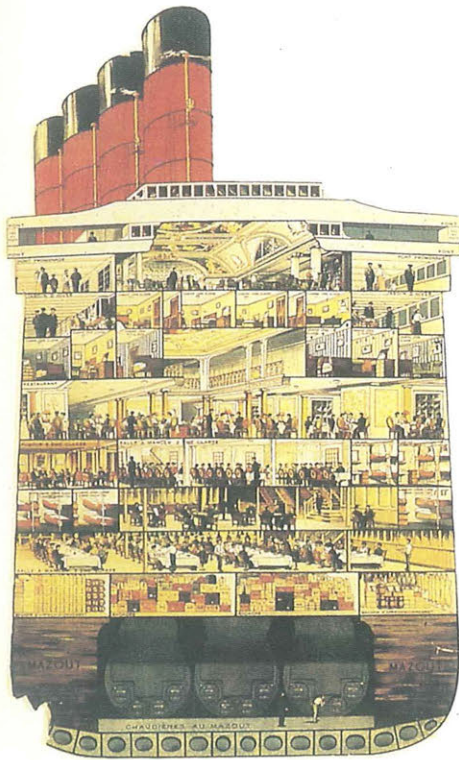


"National Life Insurance Company" de Chicago, 1920-25 de F. Lloyd Wright.

estructura configurara un lenguaje preciso y cerrado, que da solución a muy determinados y previamente limitados problemas sintácticos, haciendo que la lógica técnica coincida con la lógica formal, para Wright, en cambio, la estructura debe ser parte indivisible de la entraña misma de la forma arquitectónica, y ello independientemente de su mayor o menor peso en el resultado visual.

Pero la torre, además, será para Wright, como para Le Corbusier, una torre casi siempre residencial y situada en el paisaje, formando una ciudad jardín. Según esta idea concebirá la "Torre de St. Mark" (1929), antecedente de la "Torre Price" (1953), en las que la organicidad de su planteamiento será extrema. Aunque es en el plano, más que en la imagen, donde queda patente la importante unión entre forma y estructura, así como un principio de unidad formal que se hace evidente, por ejemplo, en el obsesivo empleo de la geometría exagonal como medio de coherencia figurativa. La atención a la idea de "torre-árbol", de torre abierta a la naturaleza, al aire y al sol, es paralela a la de Le Corbusier, pero la forma arquitectónica y su imagen, tanto interior como exterior, de las torres wrightianas hacen presente la complejidad formal que para el arquitecto americano significaba lo orgánico. Es de notar, llegados a este punto, la ascendencia que la idea de arquitectura orgánica tuvo para la arquitectura española. La influencia wrightiana alcanza notablemente a Coderch, siendo patente en edificios como el "Girasol", de Madrid (1967), y en las intenciones figurativas de algunos de sus edificios y de sus últimos conjuntos barceloneses de vivienda. En Madrid es de destacar, y ya de nuevo en los edificios en altura propiamente dichos, el edificio "Torres Blancas", de Sáenz de Oiza, en Madrid (1962-68), en el que se mezclan, basadas en su fuerte relación, ideas de Le Corbusier y de Wright. Incluso la torre del Banco de Bilbao, también en Madrid (1970-80), y del mismo autor, conserva los principios orgánicos a pesar de su apariencia moderna y tecnológica, y en su aspecto lo confiesa al referirse mediante el volumen romo, redondeado por las esquinas, a la "Torre Johnson" (1936) de F. Ll. Wright. Pues en ambos la estructura busca una condición "arbórea", escondida al exterior por el volumen, evitando cualquier referencia a los pórticos convencionales de la estructura y cualquier concesión a la arbitrariedad formal. La Torre de la factoría de Johnson es un caso muy específico y simple de construcción en altura, pero, relacionada con su conjunto, expresa perfectamente el ideal orgánico. Si bien no hemos agotado, con la explicación de los tres arquetipos anteriores, la diversidad del rascacielos moderno, hemos definido su tradición. Una tradición que queda paradójicamente puesta en crisis cuando parecería llegar a su culmen, esto es, con las propuestas orgánicas. Porque será sobre todo el arquetipo miesiano el que finalmente tenga una mayor importancia, pues por su sencillez de expresión, su condición de emblema de la modernidad y su perfección misma, será seguido y reelaborado por los profesionales, así como representará una idea de lo moderno capaz de ser más aceptada por las conciencias post-modernas, una vez iniciada la crisis del pensamiento arquitectónico de los años setenta. En América es muy importante, en este aspecto, destacar la obra del conocido estudio "S.O.M.", continuadores en gran modo de la obra de Mies y, en general, del

Sección transversal del paquebote "Ille de France" de Le Corbusier.



rascacielos moderno, con una producción amplia y muy cualificada.

Pero era obvio como, a partir de la crisis de la modernidad, el tema del rascacielos debía cambiar. Por un lado, el continuismo moderno, siguiendo en cierto modo algunos aspectos del arquetipo miesiano, va a seguir desarrollando la idea de edificio de volumen acristalado y simple, si bien olvidando en gran modo los valores de coherencia del maestro para interesarse directamente en la imagen y su pregnancia urbana. El "Trade World Center", de Yamasaki, es uno de los más importantes ejemplos que introduce además un recurso que se convierte en frecuente, hacer dos torres, ya empleado por Mies en los apartamentos de Chicago. La definición de un remate más expresivo, el tallado de la forma simple produciendo formas cortadas o desviadas, la insistencia en los valores texturales y de color en la definición de las fachadas como tratamiento del volumen, han sido los recursos utilizados para llevar el rascacielos moderno a tener una importancia visual más voluntaria y definida, abandonando los modos de pensar de los maestros modernos —y de los arquetipos antes estudiados— en cuanto a entender la imagen como algo coherente con la totalidad y derivado de las razones internas de su configuración formal. Aunque los rascacielos propiamente post-modernos serán aquellos que recuperen algunos de los antiguos valores en relación con la forma urbana y su imagen de conjunto, abandonando en favor de ello los caracteres arquetípicos de forma simple acristalada. El rascacielos se entiende así, de nuevo, como una cuestión figurativa, que ha de resolver el importante tema de su silueta acudiendo al recurso de una coronación; que puede recuperar la definición del volumen como algo pétreo, masivo; que ha de atender mejor el problema de la portada a la escala de la calle, cualificando así ésta; o que ha de reaccionar, incluso

con su forma general, ante la situación urbana particular que tenga. Esto es, como un problema de forma elaborada al modo en que se había hecho en el Manhattan de entreguerras, modelo que pasa a suplir la influencia de los maestros modernos.

No es posible presentar aquí un elenco completo del rascacielos post-moderno, pudiendo sintetizarse y representarse por alguna de las obras del arquitecto americano que con más abundancia y fortuna los ha realizado: Philip Johnson (Estudio Johnson & Burgee). Es éste una personalidad curiosa, pues fue precisamente propagandista del Estilo Internacional y colaborador de Mies en el Edificio Seagram, en Manhattan, así como seguidor del maestro en alguna obra bien conocida. Se reveló relativamente pronto, sin embargo, como una personalidad más ecléctica, resultando ser, en su edad ya avanzada, uno de los "campeones" del "post".

Podemos representarle mediante algunas de sus producciones: el edificio "AT & T", en Manhattan (1977-84), que devino precisamente símbolo del post-moderno; el "Republic Bank Building", en Houston (1983); el "P.P.G. Place", en Pittsburgh (1981-84), y el "Transco Tower", en Houston (1983-84). El primero es un edificio bastante moderado formalmente hablando, si bien cuenta con el atrevimiento de una coronación "chippendale", gesto historicista y escenográfico que le valió la fama y el cierto escándalo internacional al atreverse a mostrar con tanta claridad la condición arbitraria y compositiva de la forma, esto es, algo definitivamente contrario a las ideas de la modernidad, y que se refiere a la historia y a la propia tradición de la ciudad. Es un edificio sencillo, con una planta moderna en organización y proporciones, y que necesitaba un importante remate si quería obtener un verdadero valor como silueta, entrando a formar parte del figurativo "coloquio" del conjunto urbano. El edificio prescinde del acristalamiento general como sistema de cierre, proyectando una fachada de composición tradicional, esto es, de composición de huecos repetidos sobre un plano, y realizada con un revestimiento de piedra que da al edificio una corporeidad notoria. El portal del "lobby", por último, alcanza el carácter de portada frente a la calle, cumpliéndose con ello todas las cualidades de los edificios neoyorkinos de los años veinte. El mensaje de cambio fue para críticos y profesionales tan obvio que el edificio, sin serlo, pasó por ser una respuesta radical.

Verdaderamente radical en su imagen es el "Republic Bank Building" de Houston, que adopta un impresionante volumen escalonado en el que se mezcla la evocación de los hallazgos del expresionismo alemán de entreguerras con la tradición propia de los rascacielos neogóticos. En el edificio "P.P.G. Place", en Pittsburg, las cosas son aún más curiosas. Se trata de un edificio acristalado, pero lejos de realizar formas simples y abstractas en continuidad con la tradición moderna, éstas se aprovechan para evocar con él, irónica y atrevidamente, imágenes góticas. En el «Transco Tower», en Houston, la evocación al «Empire State Building» es asimismo evidente, a pesar de que se prescinda de la gran flecha y de que sea una torre realizada con «curtain-wall», recurso constructivo que, contra lo casi siempre dicho, exhibe su escasa neutralidad, esto es, su poder figurativo y su capacidad de diversidad formal.

Aunque podríamos acudir aún a otros ejemplos del estudio Johnson & Burgee y, tanto más, a ejemplos de otros arquitectos, con los citados se completa de modo suficiente la idea de un rascacielos distinto, contemporáneo e historicista.

Parece, en todo caso, que los rascacielos siguen constituyendo un tipo arquitectónico muy importante, continuando al menos en Norteamérica como algo tan cotidiano como arquitectónicamente vivo, no agotado. El problema de su forma está dotado, en aparente

paradoja, de una libertad mayor, de una arbitrariedad más acusada que la de la mayoría de los demás tipos de edificación, así como, por contra, lleno también de complicaciones técnicas de todo tipo.

Es por ello un problema arquitectónico extremadamente delicado cuanto la obligada calidad y exigencias de la complejidad técnica no puede ser pretexto para la falta del adecuado estudio de la imagen que su gran escala hace imprescindible.



"PPG Corporate Headquarters" de John Burgee y Philip Johnson, Pittsburgh, Pensilvania, 1981-84.